

ТАТЬЯНА ТВЕРИТИНОВА
(Uniwersytet w Kijowie)

БАЛЛАДА И.В. ГЕТЕ «ЛЕСНОЙ ЦАРЬ» В СЮЖЕТНОЙ СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ШТОСС»

The article presents an interpretation of "Stoss", a long short story by Mikhail Lermontov. The author focuses on the analysis of the "presence" of the ballad "King of the Forest" by J.W. von Goethe in the artistic structure of Lermontov's story.

Key words: M.Lermontov, J.W. von Goethe, interpretation.

Незаконченная повесть М.Ю. Лермонтова «Штосс» - одна из самых загадочных и противоречивых во всем творческом наследии писателя. Появлению ее способствовали общественные настроения в Петербурге 1830-х годов вообще и в близком Лермонтову «кружке шестнадцати» в частности. Повышенный интерес к сверхъестественному и таинственному культивировал в устной литературе петербургского салона жанр «страшного рассказа» с непременным городским колоритом. Именно как устный рассказ, мистификация воспринималось вначале лермонтовское произведение первыми слушателями у Карамзиных, о чем вспоминала Е.П. Ростопчина:

«Однажды он объявил, что прочитает нам новый роман под заглавием «Штосс»... Он потребовал, чтобы собрались вечером рано и чтобы двери были заперты для посторонних. Все его желания были исполнены, и избранники сошлись числом около тридцати; наконец Лермонтов входит с огромной тетрадью под мышкой, принесли лампу, двери заперли, и затем начинается чтение; спустя четверть часа оно было окончено. Неисправимый шутник заманил нас первой главой какой-то ужасной истории, начатой им только накануне... Роман на этом остановился и никогда не был окончен»¹.

По-видимому, Лермонтову очень хотелось отметить игру слов: каламбур, определивший название повести, действительно звучит насмешливым вопросом, обращенным непосредственно к читателю по поводу всей повести. Однако авторский подход к своему произведению нам видится гораздо глубже и серьезнее, о чем свидетельствуют наброски плана в «Альбоме Лермонтова 1840-1841 гг.» и в записной книжке, подаренной В.Ф. Одоевским.

Лермонтов строит свою повесть на приеме двойной мотивировки, где, по мнению В.Э. Вацура, «естественный и сверхъестественный ряд объяснений как бы уравнивались в правах и читателю подсказывался выбор – обычно

¹ Е. Ростопчина, *Талисман. Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания*, Москва 1987, с. 277.

в пользу второго»², - прием, характерный для готических романов. История главного героя повести – художника Лугина – никак не укладывается в естественное восприятие. Он повинуетя некоему голосу, постоянно повторяющему какой-то городской адрес, снимает названную квартиру, где в полночь к нему является привидение и предлагает сыграть в штосс. Игра по ночам продолжается в течение месяца, в безуспешном стремлении выиграть у призрака его залог, Лугин окончательно проигрывается и, наконец, решается что-то предпринять.

Интересный факт: в самом начале произведения Лугин сообщает своей знакомой Минской о загадочном голосе после того, как они прослушали балладу Ф. Шуберта на слова И.В. Гете «Лесной царь». Пересечение мира баллады с кругозором современной повести кажется нам не случайным. Как известно, своей фантастичностью баллада восходит к христианской мифологии, строящейся на абсолютной раздвоенности природы и духа и вытекающем отсюда понятии чуда, которым персонаж «захвачен», но не удивлен, ибо его мироощущение настроено на ожидание чуда. В балладе – небольшом по объему произведении – из-за отсутствия возможности развернуть сюжет определенное равновесие в тексте достигается за счет лиризма и драматизма, элементы которого влияют на характер концовки произведения. Именно здесь чаще всего появляются неожиданные поэтические вымыслы, фантастические эффекты и т.п.

В балладе И.В. Гете «Лесной царь» реалистический план произведения (возвращение отца с сыном домой через лес, ночные страхи ребенка, его смерть) накладывается на фантастически-мифологический (голос лесного царя, манящий и прельщающий золотом, радостью и развлечениями). Присутствует и морально-философский аспект в структуре произведения: столкновение природных и духовных начал (жизни и смерти, отчаяния и надежды, обыденного и интуитивного). Из трех персонажей баллады – отца, сына и лесного царя – ребенок-сын оказывается в центре целого ряда конфликтов. Первый – конфликт отца и сына – конфликт двух различных мировосприятий: реалистического, рационального и интуитивного, взволнованного контактом с темными силами. Второй – конфликт ребенка и лесного царя, наделенного мистической силой. И третий – конфликт в душе самого ребенка, потому что его одновременно привлекает и ужасает таинственная сила природы. По мнению О.Н.Николенко, «мальчик в балладе воплощает все человечество, которое до сих пор не достигло гармонических отношений с природой, миром, самим собой. Отсюда – трагический финал произведения»³.

Лермонтовская повесть «Штосс» настолько пронизана мифологическими символами и ассоциациями, что даже при своей незавершенности создает целостную картину резкой неоднородности окружающей действительности, проявляющейся в виде реакции персонажа на вторжение странного

² В. Вацуро, *Последняя повесть Лермонтова*, в : М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы, под редакцией М. Алексеева, В. Вацуро, А. Гласе, Москва 1979, с. 237.

³ О. Ніколенко, *Бароко, класицизм, просвітництво. Література XVII-XVIII століть. Посібник для вчителя*, Харків 2003, с. 188.

и неестественного. Ощущение сверхъестественного дополняется обращением автора к мифопоэтической символике чисел. Два месяца или шестьдесят дней, как Лугин вернулся в Петербург, символизируют собой рок. А месяц – тридцать дней – или, точнее сказать, ночей карточной игры с призраком являют собой символ насильственной смерти, где понятие числа – рука разжимающая, а картина тарота – жертва⁴. Между этими числами стоит еще одно – двадцать семь: именно такой номер квартиры в доме титулярного советника Штосса. По мнению И. Поливки, число двадцать семь истолковывается как три раза по девять, тридевять или, точнее, тридевятие царство⁵ – мир волшебный и противоположный тому, где живет герой, то есть «царство смерти», маркером которого выступает золотая окраска и золото вообще⁶. Постигание мифопоэтической концепции чисел позволяет уяснить стройную и тщательно продуманную систему лермонтовского замысла, увертюрой которого выступает баллада «Лесной царь». Сопоставление ключевых моментов развития сюжета в обоих произведениях представляется нам интересным.

Итак: **«Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул: он в темной короне, с густой бородой»**⁷ (Здесь и далее выделено мной. – Т.Т.).

Рок, символизирующий число дней, как Лугин поселился в городе, наложил свою печать на лермонтовского героя, нарушив зрительное восприятие: «Вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми, - и одни только люди!.. все остальное как и прежде; одни лица изменились...»⁸. Желтая окраска иного мира «сверкнула в глаза» Лугину, обозначив возможный источник его гибели: человек – лицо – портрет. Аппеляция В.Э. Вацура к письмам В.Ф. Одоевского к Е.П. Ростопчиной, в которых писатель рассуждает о зрительных галлюцинациях, вызванных болезненным состоянием внутренних органов⁹, является здесь малоубедительной и не вписывающейся в мифопоэтическую систему лермонтовской повести. Вершителем роковой избранности выступает сам Петербург, хмурый, мрачный, с густой сетью незнакомых переулков. Указанный адрес – в Столярном переулке – напоминает еще об одной жертве Петербурга – гоголевском Поприщине, по пути которого Лугин идет как в буквальном, так и в метафорическом смысле – к безумию. Предчувствие подсказывает Лугину искомый дом, который действительно отличается от других: на нем нет надписи, то есть он наделен отрицательным признаком, атрибутом отсутствия, как и его хозяин. На вопрос Лугина, где живет хозяин дома, дворник отвечает: «А черт его знает!», а жильцы не живут в двадцать седьмом номере «Бог их знает» почему, и «он уже Бог знает сколько лет

⁴ Е. Парнов, *Трон Люцифера. Критические очерки магии и оккультизма*, Москва 1985, с. 166.

⁵ Y. Polivka, *Les nombres 9 et 3x.9 dans les contes des Slaves de l'Est*, "Revue des études slaves" 1927, t.7, p. 217-223.

⁶ В. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград 1946, с.47, 264.

⁷ И. В. Гете, *Лесной царь*, в: И.В. Гете, *Избранная лирика*, редакторы А. Габричевский и С. Шервинский, Москва-Ленинград 1933, с. 110.

⁸ М. Лермонтов, *Штосс*, в: *Сочинения в двух томах. Том второй*. Составление и комментарии И. Чистовой, Москва 1989, с. 595.

⁹ В. Вацура, *op. cit.*, с. 223-252.

пустой»¹⁰. То есть, дворник подсознательно определил инфермальную сущность хозяина: он в ведомстве черта, а жильцы, вступающие на порог двадцать седьмой квартиры, – границы потустороннего царства – оказываются «Бог знает где».

«Родимый, лесной царь со мной говорит: он золото, перлы и радость сулит»¹¹. – Вслед за дворником Лугин входит в двадцать седьмую квартиру: «старая пыльная мебель, некогда позолоченная», стены обтянуты обоями, «на которых изображены были на зеленом грунте красные попугаи и золотые лиры», «в простенках висели овальные зеркала с рамками рококо» и, наконец, на стене поясной портрет человека, держащего «золотую табакерку необыкновенной величины» пальцами, унизанными «множеством разных перстней»¹². Портрет этот, по мнению В.Н. Турбина, является «пародией на образ: человек лет сорока (!) держит в деснице золотую табакерку... жестом святого, благословляющего народ, герой портрета благословляет мир огромной золотой табакеркой»¹³. Атмосфера комнаты – сырость, запущенность, «странная несовременная наружность» вполне соответствует интерьеру «дома с привидениями», столь знакомому читающей публике. Ощущение «странности», не покидающее Лугина с самого начала своих поисков дома, довершается последним замечанием: «Странно, что я заметил этот портрет только в ту минуту, как сказал, что беру квартиру»¹⁴.

Добровольно повинувшись ходу событий, герой все более отдаляется от людей, что символизирует вступление в контакт с инфермальным. Все его существование сосредоточивается на портрете:

«Казалось, этот портрет писан несмелой ученической кистью, – платье, волосы, рука, перстни – все было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаза оторвать: в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству и, конечно, начертанный бессознательно, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно... В лице портрета дышало именно то *неизъяснимое* (курсив автора), возможное только гению или случаю»¹⁵.

То, что мотив портрета в «Штоссе» введен под непосредственным влиянием повести Гоголя «Портрет», заметили еще первые исследователи творчества Лермонтова. Действительно, в обеих повестях фантастическое переплетается с реальным бытом, создавая неповторимый колорит петербургской действительности, на фоне которой происходит драма главных героев. Оба они художники, у обоих есть слуга по имени Никита, обоим влечет к портрету вначале профессиональный интерес, переходящий затем в

¹⁰ М. Лермонтов, *op. cit.*, с. 599.

¹¹ И. В. Гете, *op. cit.*, с. 110.

¹² Михаил Лермонтов, *op. cit.*, с. 600.

¹³ В. Турбин, Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Об изучении литературных жанров, Москва 1978, с. 209.

¹⁴ М. Лермонтов, *op. cit.*, с. 601.

¹⁵ *Ibidem*, с. 601.

заороженность от исходящей с полотна сверхъестественной силы, выраженной в гоголевской повести в глазах, а в лермонтовской – в линии губ. Однако на этом сходство заканчивается. Портрет, обладающий некоей магической силой, которая передана изображению от некогда жившего оригинала, давно волновал воображение Лермонтова. Еще до появления гоголевской повести в 1831 году он пытался изложить свои мысли в одноименном стихотворении. Мужской портрет, глаза которого «блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски»¹⁶ висит на стене в комнате героя романа «Княгиня Лиговская», и написан он под несомненным впечатлением гоголевского «Портрета».

Но ни у Н.В. Гоголя, ни у Э.Т.А. Гофмана, ни у Ч. Метьюрина, как возможных предшественников Лермонтова, не встречается такой неожиданный поворот в трактовке этой темы, как в «Штоссе»: здесь в контакт с человеком вступает не оживший портрет, а постаревший его оригинал, некогда умерший и превратившийся в призрак. Привидение появляется в среду, как и было написано на портрете. Лермонтов представляет его по всем правилам: ровно в полночь «обе половинки двери тихо, беззвучно стали отворяться; холодное дыхание повеяло в комнату... в той комнате было темно, как в погребке», лицо появившегося седого старичка «бледное и длинное, было неподвижно; губы сжаты; серые, мутные глаза, обведенные красною каймою, смотрели прямо без цели»¹⁷.

Более неожиданным является его предложение «прометать штос», поставив в банк страшный залог.

«Родимый, лесной царь созвал дочерей: Мне, вижу, кивают из темных ветвей»¹⁸.

Лугин не сразу понял, что именно держит в банке старик-призрак: «слева от него... колыхалось что-то белое, неясное и призрачное»¹⁹. Когда же он взгляделся в следующую ночь в черты «чудного и божественного видения», то решился играть до тех пор, пока не выиграет. «Прекрасное видение» – это дочь старика, которую, как справедливо считает В.Э. Вацуро, тот некогда преступно поставил на карту в среду и теперь «каждую среду он вынужден заново проигрывать свою дочь в опустевшем доме»²⁰.

Однако чувствуется некая предызбранность Лугина, его подсознательная связь с таинственными обитателями двадцать седьмой квартиры. Как известно, Лугин – художник. Неоконченный эскиз женской головки, встречающийся у него на разных полотнах, был стремлением «осуществить на холсте свой идеал – женщину-ангела»²¹, который ему и явился в виде призрака дочери старика. Символично, что она появляется у Лугина с левой стороны,

¹⁶ М. Лермонтов, *Княгиня Лиговская*, в: *Сочинения в двух томах. Том второй*. Составление и комментарии И. Чистовой, Москва 1989, с. 385.

¹⁷ М. Лермонтов, *op. cit.*, с. 604.

¹⁸ И. В. Гете, *op. cit.*, с. 110.

¹⁹ М. Лермонтов, *op. cit.*, с. 604.

²⁰ В. Вацуро, *op. cit.*, с. 247.

²¹ М. Лермонтов, *op. cit.*, с. 602.

что в ранних мифологиях и системе обрядов соотносится с женским началом. Роковая обреченность Лугина очевидна: он – избранник призрака, к которому невольно давно стремился. А накануне первого появления призрака-отца он рисует голову старика: «Он поднял глаза на портрет, висевший против него, - сходство было разительное»²² и в ту же минуту услышал шорох приближающегося привидения. В.Э. Вацуро пишет: «Он рисует, испытав перед этим род нервного пароксизма и бессознательно воспроизводит портрет старика, висевший против него»²³. Следует уточнить: на портрете изображен «человек лет сорока»²⁴, а Лугин, нарисовав портрет старика, непроизвольно изобразил черты привидения, «седого, сторбленного старичка», и таким образом вызвав к себе.

«Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать»²⁵.

Внутреннее состояние призрака и Лугина удивительно связаны и могут передаваться друг другу:

«Под халатом вдохнуло. – Это несносно! – сказал Лугин задышающимся голосом. Его мысли мешались. Старичок зашевелился на стуле: вся его фигура изменялась ежеминутно, он делался то выше, то толще, то почти совсем съеживался; наконец, принял прежний вид. – «Хорошо, - подумал Лугин, - если это привидение, то я ему не поддамся»²⁶ (подчеркнуто мной. – Т.Т.).

Однако каждая игра заканчивалась проигрышем Лугина, который, наконец, на что-то решился.

Незаконченная повесть М.Ю. Лермонтова позволяла исследователям по-разному домысливать конец. Так, предположение Э.Э. Найдича о том, что Лугин, чтобы во что бы то ни стало выиграть, решил обратиться к шулеру, звучит неубедительно, ведь старик в прошлом – сам шулер, на аксессуары его – пальцы, унизанные перстнями, и большую табакерку (непременно с двойным дном) обратил внимание В.Э. Вацуро²⁷, стало быть, кто может противостоять шулеру-привидению?

«В руках его мертвый младенец лежал»²⁸.

Исходя из лермонтовских набросков («Доктор; окошко...»²⁹, очевиден трагический конец (мифологическая символика чисел и постоянные ассоциации тому способствуют). Настраивает на такой исход и музыкальная интерпретация Ф. Шуберта баллады И.В. Гете «Лесной царь»: ведь именно ее слушают Лугин и Минская в начале лермонтовской повести. А именно Ф. Шуберт, в отличие от И.В. Гете, вводит в балладу четвертого героя – смерть. В финале его произведения звучат две взметнувшиеся вверх триоли и несколько размеренных «неживых» звуков, тяжело и неотвратно спадающих вниз – не-

²² *Ibidem*.

²³ В. Вацуро, *op. cit.*, с. 243.

²⁴ М. Лермонтов, *op. cit.*, с. 600

²⁵ И. В. Гете, *op. cit.*, с. 111.

²⁶ М. Лермонтов, *op. cit.*, с. 604.

²⁷ В. Вацуро, *op. cit.*, с. 247.

²⁸ И. В. Гете, *op. cit.*, с. 111.

²⁹ М. Лермонтов, *op. cit.*, с. 642.

одолимая тема смерти. Так что трагическая развязка была предопределена изначально.

А.А. Морозов, учитывая лермонтовскую склонность к новеллистической развязке, предполагал в финале реальное объяснение событий: «только такая развязка и могла быть истинно неожиданной»³⁰. Как нам видится, несомненный трагический конец Лугина (о чем свидетельствует символика числа, обозначившего время ночной игры с призраком) скорее им был принят самим и причем добровольно. Возможно, что доктор, приглашенный к всерьез заболевшему герою, жил где-то поблизости и что-то знал об истории Штосса, о чем и поведал своему пациенту. Лугин выбрасывается в окно не потому, что в чем-то разочаровался, а потому, что решил лишиться себя жизни и обречь на посмертные мучения, но, став привидением, выиграть, наконец, у старика его залог и соединиться со своим идеалом.

Думается, что Лермонтов вовсе не был настроен иронически по отношению к своему герою, как это считает Э.Э. Найдич и И.Л. Андроников. Скорее всего писатель показывает трагическую обреченность художника-романтика в стремлении к осуществлению идеала. В незавершенной петербургской повести «Штосс», как и в «Невском проспекте» Н.В. Гоголя, символично-фантастическая идея развернута на конкретном жизненном материале, и столкновение мечты с действительностью приводит к краху.

Как видим, незаконченную повесть М.Ю. Лермонтова «Штосс» с балладой И.В. Гете «Лесной царь» объединяет прием двойной мотивировки, предполагающий естественный и сверхъестественный ряд объяснений, специфика целого ряда конфликтов, и в первую очередь, конфликт главного героя с самим собой. Вся повесть М.Ю. Лермонтова, как и баллада И.В. Гете, развивается в трех планах. Это, как считает Я.Э. Голосовкер, «и в плане оккультно-спиритическом – для тех, кто верит в живых Мельмонов и вампиров. И в плане психо-патологическом – для здравомыслящих и скептиков. И в плане романтико-реалистическом: ибо все фантастические события повести действительны. И все эти три плана чудной прелестью таланта и силой и тонкостью ума слиты в «Отрывке» в план триединый»³¹.

В том и заключается сущность лермонтовского имажинативного реализма.

³⁰ А. Морозов, *Загадка лермонтовского «Штосса»*, «Русская литература» 1983, № 1, с.195.

³¹ Я. Голосовкер, *Секрет автора. «Штосс» М.Ю. Лермонтова (послесловие С.О. Шмидта)*, «Русская литература» 1991, № 4, с.64.